

Il fascino del regresso Note su *L'amica geniale* di Elena Ferrante

Elisa Gambaro
Università degli Studi di Milano

Abstract

La corposa tetralogia *L'amica geniale* di Elena Ferrante contamina i moduli del *Familienroman*, del romanzo di formazione e della narrazione di indole storico-sociale. Il gioco di specchi tra i divergenti destini delle due protagoniste dà vita ad un congegno narrativo che corrode e mette sottilmente in dubbio il diagramma progressivo dell'emancipazione sociale e personale di Elena. Sull'onda della delusione storica e del fallimento delle utopie di una generazione, a prevalere è infine il fascino regressivo del ritorno alle origini del materno e alla vischiosità claustrofobica di una Napoli popolare senza speranza di riscatto.

My Brilliant Friend, Elena Ferrante's intense tetralogy presents a cross-fertilization of *Familienroman*, *Bildungsroman* and historico-social narrative. The divergent destinies of the two female protagonists, which Ferrante conveys through mirror effects, generate a narrative 'machine' that destroys and questions the very narrative of protagonist Elena's social and personal emancipation and progress. The disillusion with history, the failure of the utopia of a whole generation are the hallmark of Ferrante's latest work, which is therefore dominated by the regressive lure of the return to the maternal and to the claustrophobic stickiness of a working-class Naples, where no redemption is possible.

Parole chiave

Elena Ferrante; *feuilleton*; narratore inattendibile; *Bildung* femminile.

Contatti

elisa.gambaro@unimi.it

La fluviale tetralogia di Elena Ferrante si è chiusa due mesi fa, con l'uscita dell'ultimo volume: si tratta di un'unica opera romanzesca di quasi duemila pagine, scandita in quattro libri pubblicati da e/o, storico editore della misteriosa autrice, con cadenza annuale a partire dal 2011. In quell'anno è uscito *L'amica geniale*, che intitola l'intera saga, cui sono seguiti *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013), *Storia della bambina perduta* (2014).

La socializzazione temporalmente scandita di prodotti narrativi unitari, orchestrati per blocchi di opere distinte, è ormai prassi comune nei kolossal cinematografici e costituisce il dispositivo di offerta delle serie tv. Nell'ultimo trentennio ha preso piede, aggiornando i modelli ottocenteschi, anche nella narrativa di genere e in quella istituzionale; basterà ricordare, nell'ultimo caso, le saghe di Isabel Allende o le più recenti di Murakami Haruki. Ma nel panorama della narrativa italiana contemporanea, dove più tardiva e contrastata è stata l'affermazione dell'egemonia del romanzo (Spinazzola), si è trattato senza dub-

bio di un'operazione artistica ed editoriale tanto insolita¹ quanto audace, anche per le sue ragguardevoli dimensioni.

A livello editoriale, se ne è avvalsa in primo luogo la strategia di commercializzazione del prodotto, che ha scommesso sulla fidelizzazione di medio periodo del pubblico dei lettori – in questo caso prevalentemente delle lettrici – e sulla possibilità di conquistare di anno in anno nuovi acquirenti dell'intera tetralogia. La scommessa è stata vinta in forza dei notevoli effetti di coinvolgimento che la debordante affabulazione dell'autrice esercita su chi legge: per quanto banale, il primo dato critico da sottolineare è che la pluridecennale epopea di Elena e Lila, le due speculari protagoniste di *L'amica geniale*, è spesso straordinariamente avvincente. Proprio sulla capacità di catturare il lettore e sulla fascinazione del *plot* si sono non a caso concentrati i recensori statunitensi, che hanno accolto l'opera entusiasticamente:² la fama oltre oceanica di quest'autrice senza volto, che pur pubblicando da vent'anni non ha mai voluto svelare la propria identità anagrafica, ha presto assunto i contorni di un vero e proprio caso letterario, culminato con la risonanza mediatica dell'inserimento della scrittrice nei cento pensatori più influenti del 2014 da parte della rivista *Foreign Policy*. Solo a quel punto l'intellettualità umanistica italiana ha dedicato maggior spazio a un lavoro che pure aveva saputo conquistarsi, negli anni, un solido gradimento dei lettori e una fedele porzione di pubblico, e da cui non a caso erano stati tratti due film di assai diseguale caratura (Mario Martone dal libro di esordio, *L'amore molesto*, e Roberto Faenza da *I giorni dell'abbandono*) ma di buona notorietà. Il parzialmente tardivo interesse della critica nazionale non ha tuttavia impedito che continuassero a echeggiare le ragioni della diffidenza, quando non dell'aperta e sprezzante svalutazione nei confronti della scrittura ferrantiana.³ A infastidire i detentori del gusto più superciliosi sono stati, non sorprendentemente, i tratti più apertamente compromessi sia con la tradizione della letteratura di consumo, sia con i più pregiudizievole stereotipi sulla scrittura delle donne. Motivo di scetticismo sono apparsi, in questa luce, la tendenza all'enfasi espressiva, l'insistenza spudorata e ipertrofica sugli aspetti più conturbanti e sgradevoli della condizione femminile, l'assenza di *humour*, il saccheggio dei repertori del *feuilleton*, ma soprattutto l'attitudine schiettamente narrativa, da cronista o meglio *storyteller*, in grado di confezionare prodotti letterari che traggono esemplarità memorabile dalle modulazioni di intreccio.

¹ Sempre di recente qualcosa di simile, con più modesti esiti di successo di pubblico e maggiori consensi critici, aveva provato a fare Alessandro Piperno orchestrando una saga romanzesca in due volumi pubblicati a distanza biennale, *Inseparabili* (Milano: Mondadori 2012), che gli valse il premio Strega nel 2012. Diversa e culturalmente più articolata, perché nutrita di esplicita carica militante e organica a eventi spettacolari, performances musicali e attiva presenza sul web, è l'operazione messa in atto dal gruppo Wu Ming con i romanzi collettivi *Q* (come Luther Blisset; Torino: Einaudi, 1999) e *Altai* (Torino: Einaudi: 2006), e il progetto tuttora in corso del *Trittico Atlantico*, il cui secondo libro è *L'armata dei sonnambuli* (Torino: Einaudi, 2014).

² Finora sono stati tradotti in inglese da Ann Goldstein, traduttrice di Leopardi, Pasolini e Primo Levi, i primi tre volumi della tetralogia, oltre alle precedenti opere dell'autrice (*My Brilliant Friend*, *The Story of a New Name*, *Those Who Leave and Those Who Stay*, New York: Europa Press, rispettivamente 2012, 2013, 2014). Dopo una recensione molto elogiativa l'anno scorso sul New Yorker (Wood) segnalò Fischer e Donadio. Per quanto riguarda il contesto statunitense si segnalano anche studi di taglio accademico sulla prima produzione ferrantiana, quali Lucamante, *Teatro di guerra*; Lucamante, *Multitude*; Sambuco.

³ Si veda ad esempio il giudizio aggressivamente negativo di Di Paolo, che ironizza sulla celebrazione dell'autrice in terra statunitense.

Alla radice dell'oltranza affabulatoria di *L'amica geniale* sta l'invenzione di una macchina narrativa duplice e speculare. Due sono le protagoniste, le amiche Elena e Lila, e la loro lunga storia è il racconto di una comune origine ma di divergenti destini lungo l'ultimo sessantennio di storia nazionale. Il patto narrativo (Rosa) che sorregge la poderosa impalcatura è enunciato nel prologo che inaugura il primo volume, ma, giusta la cifra retorica della reiterazione germinativa che innerva l'intera compagine romanzesca, è più volte richiamato all'attenzione del lettore in zone strategiche del testo, a partire dagli *incipit* di ciascun libro. Nel 2010 la narratrice Elena Greco, figlia di un usciere del comune di Napoli divenuta scrittrice affermata, ha notizia della non inattesa sparizione della sua amica geniale Raffaella Cerullo, da lei detta Lila, figlia dello "scarparo" del rione popolare dove entrambe sono nate e cresciute. Si accinge quindi a ricomporre in forma scritta la loro storia, dalla Napoli plebea degli anni cinquanta fino all'oggi della scrittura.

Lo sdoppiamento riguarda dunque anche la voce narrante: non solo perché, secondo i dispositivi dell'omodiegesi, Elena è al contempo io narrante e io narrato. L'assetto canonico è complicato dal fatto che la narratrice, attraverso una serie di espedienti costruttivi, cede talvolta parola e punto di vista a Lila, quando si tratta di ricostruire le vicende che riguardano più intimamente quest'ultima e di cui non è stata testimone diretta. In queste circostanze, Elena ricorre a stratagemmi affabulatori di conio squisitamente romanzesco. Rielabora fonti scritte, come le lettere dell'amica e un quaderno che Lila le consegna nel 1966, alla vigilia di accadimenti pubblici e privati che imprimeranno una svolta decisiva alle loro esistenze, ma più spesso si affida ai plurimi, caotici e conflittuali resoconti provenienti della nutrita e variopinta schiera degli abitanti del rione. Se infatti il focus della narrazione resta sempre ben saldo sulle speculari vicende delle due protagoniste, la loro parabola si snoda lungo l'orditura complessa di molteplici relazioni sociali, familiari, affettive ed economiche: da qui ha origine una messe assai ricca di peripezie secondarie, tra amori, matrimoni, tradimenti, violenze, separazioni, nascite e morti, tutti tra loro interdipendenti e intrecciati secondo gli schemi classici del *feuilleton*.

A facilitare l'orientamento del lettore nei meandri di un sistema attanziale tanto affollato, e per permettergli, in un processo di lettura necessariamente dilazionato nel tempo, di seguire da un volume all'altro le volute di una trama ad alto tasso di avventurosità, Ferrante propone all'inizio di ciascuno dei quattro libri una sinossi ordinata. Secondo le convenzioni dei testi teatrali, ma anche di molta letteratura di genere, le soglie paratestuali del racconto presentano l'elenco dei personaggi e le loro specificazioni attributive, aggiornando ogni volta il compendio delle principali vicissitudini loro occorse. Appare degno di nota che la griglia preposta a schematizzare la folta galleria di figure messe in scena segua il criterio dei raggruppamenti familiari: il fluire del racconto è dunque modellato sul tempo lungo delle generazioni, sull'evoluzione e i grovigli dei rapporti genitoriali e di coppia.

Proprio l'impianto corale di *L'amica geniale*, nella geometria mobile di *clan* familistici che rimangono in scena dall'inizio alla fine del lungo racconto, segnala tuttavia che la morfologia del *Familienroman* non è l'unica sottesa alla creazione romanzesca. Rispetto alla precedente produzione di Ferrante, da *L'amore molesto* (1992) a *La figlia oscura* (2007), che pure ne nutre in profondità l'invenzione, il tentativo questa volta è assai più ambizioso, e non solo per la mole di pagine scaturite dall'impegno di scrittura. Le vicende di personaggi femminili e le tematiche care all'autrice non sono più raccontate attraverso lo scandaglio esclusivo di interni familiari angosciosi e foschi, ma innestando i moduli della *Bil-*

dung sulle campate ampie del romanzo storico sociale. La traiettoria esistenziale delle due amiche, nate entrambe nel 1944, si distende lungo i decenni che vanno dalla ricostruzione postbellica al nostro presente, attraverso gli snodi del miracolo economico, della contestazione sessantottesca, del terrorismo, del rampantismo craxiano, di Tangentopoli, fino alla stagione del berlusconismo. Le dinamiche di intreccio disegnano una parabola altrettanto ampia attraverso le barriere geografiche e di ceto, dalla Napoli sottoproletaria del laurismo e poi della guerra di camorra ai territori assai più confortevoli della borghesia intellettuale progressista dell'Italia settentrionale.

A prima vista, in effetti, non si può negare che la morfologia del romanzo di formazione a sfondo sociale agisca in profondità nell'intelaiatura di *L'amica geniale*, raccontando con varietà di peripezie la parabola della generazione che più di tutte, nella nostra storia nazionale, ha potuto godere delle possibilità di ascesa sociale connesse allo sviluppo e alla modernizzazione del paese. Delle due amiche, tuttavia, è solo Elena, la narratrice, quella che ce l'ha fatta, riuscendo, grazie a virtù e fortuna, a una cocciuta autodisciplina e a una serie di circostanze favorevoli, a lasciarsi alle spalle la miseria e la violenza delle origini per approdare nei ranghi dell'élite colta e rispettabile. La brillantezza negli studi faticosamente perseguiti e la sorte benevola l'hanno condotta fin nei corridoi alla Normale di Pisa, da lì all'ingresso, via matrimonio, in una delle famiglie più prestigiose della classe dirigente intellettuale, quindi al benessere materiale e al successo come scrittrice e publicista impegnata. Lila, invece, che fin dall'infanzia appare dotata di un'intelligenza strepitosa e di un magnetismo carismatico, quasi stregato, è costretta dalle necessità economiche e dai pregiudizi familiari ad abbandonare la scuola dopo la quinta elementare. Da questo momento in avanti, pur intrecciandosi continuamente in una serie di parallele e confliggenti vicissitudini sentimentali ed esistenziali, le due amiche seguiranno opposte traiettorie di vita, così che il destino dell'una si configurerà come il perfetto rovescio speculare del destino dell'altra, fino al tragico finale.

Elena resiste esemplarmente ai colpi bassi della vita: il rovello costante della propria inadeguatezza sociale, culturale e intellettuale è anzi ciò che più intensamente fa risplendere il fulgore innegabile della sua ascesa. Non la arrestano né il fallimento della vita coniugale, né i gravami che la maternità impone al dispiegamento della libertà creativa e dell'affermazione di sé, né tantomeno il trattamento infame che le riserva il vero cattivo della storia, il fascinoso, ambiziosissimo e scaltro Nino Sarratore. Lila, al contrario, appare fin da subito predestinata alla sconfitta: alla solidità tenace dell'amica contrappone gli sbandamenti terrorizzanti e febbrili di una psiche inquieta e sofferente; al suo tetragono mimetismo conformistico, la ribellione rabbiosa contro i codici e gli agenti dell'oppressione sessuale e sociale. Costretta giovanissima a un matrimonio senza amore con il salumiere di quartiere, che la sottrae alla miseria e alle attenzioni ossessive dei due camorristi fratelli Solara, rimarrà invischiata nelle estenuanti faide commerciali che implacabilmente disegnano i rapporti di forza nel territorio a favore dei poteri criminali. Subirà quindi l'abbandono amoroso del solito Nino Sarratore, la violenza della subalternità di classe nel lavoro in fabbrica, le delusioni della genitorialità, fino alla perdita straziante della figlia treenne che ne rappresentava il risarcimento consolatorio.

Ferrante insiste fino all'inverosimiglianza più spudorata, spesso confinante col cattivo gusto melodrammatico, sulla simmetria asimmetrica che governa la duplicità opaca tra le due protagoniste: il racconto è costellato di una serie impressionante di *mise en abyme*, opposizioni, parallelismi e coincidenze forzate che ne enucleano i principali nessi di intreccio. Valga su tutte la scena iniziale, nucleo genetico dell'intera epopea, che rappresenta il sorgere dell'amicizia tra le due bambine sotto il segno di una catena di eventi ad altissimo

potenziale drammatico e simbolico: per sfida e sfregio, Lila getta in una cantina buia la bambola di Elena, e quest'ultima si vendica infliggendo il medesimo trattamento alla bambola dell'amica. Ancora immerse nei fantasmi vaporosi dell'infanzia, le bimbe si recano a reclamare la restituzione delle bambole perdute da don Achille, l'orco delle favole, in realtà strozzino del quartiere che ha accumulato una fortuna in tempo di guerra, tra complicità fasciste e illeciti della borsa nera. In una sequenza che ha tutti i crismi dell'iniziazione precoce al mondo misterioso e violento degli adulti, le bimbe, giunte in cima alle scale che conducono all'appartamento di don Achille, riceveranno da lui dei soldi. Il denaro di don Achille proviene dal sangue degli oppressi, e con esso le due comperanno un libro, *Piccole donne*, lettura obbligata e amatissima di generazioni di bambine. Il celebre romanzo della Alcott – all'epoca un'autrice di letteratura di consumo – rappresenta per Elena il primo pungolo verso la faticosa conquista di un'autorialità femminile, ovvero della dimensione pubblica e sociale della scrittura; per Lila segnerà invece l'inizio di un destino di frustrazioni dolenti e furibonde battaglie alla ricerca di un'identità sempre sfuggente.

Scrittura e denaro, bellezza e violenza, sopraffazione ed emancipazione si presentano dunque fin da subito intrecciate, in un groviglio confusivo e apparentemente inestricabile. Il vero scioglimento romanzesco giungerà millecinquecento pagine dopo, quando, ormai adulte e già madri, Elena e Lila si ritroveranno contemporaneamente incinte di due bambine, ma solo la creatura di Lila – che, guarda caso, si chiama Tina come la bambola perduta dall'amica – incorrerà nella sorte inesplicabile e crudele di sparizione luttuosa. Infine, a chiusura dell'ultimo volume, giunta al termine della sua defatigante impresa affabulatoria, Elena riceverà al suo indirizzo torinese un pacco contenente le due bambole consuete perdute sessant'anni prima.

Se è proprio la disseminazione ipertrofica, e davvero eccessivamente scoperta, di simili ingredienti simbolici ad aver provocato l'atteggiamento di sufficienza di parte della critica, siamo pronti a scommettere che la fittissima serie di rimandi strutturali che tramano l'ordito del racconto farà invece la gioia di chi preferisce dedicarsi agli esercizi di smontaggio e analisi testuale, nonché, senza dubbio, degli adepti del decostruzionismo critico di matrice derridiana e lacaniana, ai cui giochi di specchi l'autrice stessa sembra sovente intellettualisticamente acconsentire con compiacimento.

D'altra parte, una perlustrazione analitica di alcune linee che screziano l'ordito insieme compatto e sfrangiato del racconto può aiutare a proporre un'interpretazione critica complessiva forse meno scontata. Un parziale e provvisorio viatico in questa direzione, in un'opera che tanto apertamente occhieggia ai moduli della letteratura di consumo, e che al consumo delle sue lettrici tanto golosamente si offre, lo fornisce ancora una volta l'apparato paratestuale. Le sue ramificazioni sintetizzano con efficacia la pluralità di morfologie romanzesche soggiacenti all'opera, ma permettono al tempo stesso qualche ragionamento sui criteri progettuali e compositivi che ne articolano l'ampia intelaiatura.

Un primo dato notevole attiene alle copertine.⁴ Tutti e quattro i volumi, uniformati da un identico cromatismo azzurrino polvere, presentano sempre figure umane di spalle, collocate in scenari all'aperto: due sposi in abiti da cerimonia seguiti da tre damigelle infantili, una coppia di amanti abbracciati di fronte a un parapetto, una giovane donna con in braccio una bambina sulla riva del mare, due bambine. Nei due volumi centrali gli sfondi sono ariosamente indefiniti e non topograficamente connotati, mentre il paesag-

⁴ Vedi figg. 1, 2, 3 e 4 alla fine del presente articolo.

gio canonico del golfo di Napoli campeggia nitido nell'iconografia del primo e dell'ultimo libro. La scelta di celare i volti delle figure illustrate appare un richiamo ammiccante al principale ingrediente promozionale che – paradossalmente, e contro i presupposti che ne hanno determinato la scelta – ha animato “il caso Ferrante”, ovvero il mistero sull'identità autoriale. L'asfittico e residuale dibattito culturale ancora presente sui media *mainstream* vi ha pigramente almanaccato all'insegna del pettegolezzo di bassa leva, arrivando addirittura a suggerire l'ipotesi, del tutto insensata, che si potesse trattare di un autore maschio.

Più interessante è semmai notare che la presenza circolare, nel primo e nell'ultimo volume, dei vessilli universalmente noti del paesaggio partenopeo rimanda all'importanza cruciale del *milieu* nella storia di Elena e Lila, mentre la successione studiata delle iconografie del matrimonio, dell'intesa amorosa, della maternità, quasi tappe canoniche di un percorso esistenziale al femminile, suggerisce le coordinate del romanzo di formazione. Il disegno e il senso profondo dell'intera saga si giocano entro i confini di questa polarità duplice, fra progressione lineare ed eterno ritorno: da una parte Napoli, e dunque la viscerosità buia delle origini, dall'altra la scansione biografica e il percorso dell'ascesa sociale.

La struttura interna del romanzo e la distribuzione della materia narrata ripropongono con nitidezza sia la circolarità d'impianto, sia lo sviluppo cronologicamente ordinato della vicenda già allusi dalle iconografie di copertina. Se l'intera debordante parabola narrativa è suddivisa e ritmata da centinaia di capitoli numerati, solo il primo e l'ultimo libro sono dotati di partizioni interne, mentre i due volumi centrali ne sono privi; tutti e quattro i tomi, d'altra parte, sono arricchiti da sottotitoli. “L'indice completo dell'opera *L'amica geniale*”, riportato a conclusione e suggello dell'intera saga appare così conformato:

Prologo *Cancellare le tracce*
Infanzia *Storia di don Achille*
Adolescenza *Storia delle scarpe*
Giovinezza *Storia del nuovo cognome*
Tempo di mezzo *Storia di chi fugge e di chi resta*
Maturità *Storia della bambina perduta*
Vecchiaia *Storia del cattivo sangue*
Epilogo *Restituzione*

Un'architettura, ancora una volta, speculare e simmetrica: le sezioni *Giovinezza* e *Tempo di mezzo* corrispondono rispettivamente al secondo e terzo volume, *Storia del nuovo cognome* e *Storia di chi fugge e di chi resta*; invece il primo e l'ultimo tomo della tetralogia, *L'amica geniale* e *Storia della bambina perduta*, appaiono specularmente tripartiti, incorniciando la parabola romanzesca entro un prologo e un epilogo che illustrano ordinata e ascisse del patto narrativo. Vale soprattutto la pena di soffermarsi sul significato profondo di questa titolazione interna: la strategia di appaiare le stagioni dell'esistenza al sostantivo “storia”, ogni volta ripetuto, ribadisce la centralità assoluta del nesso vita/scrittura. A partire da questa endiadi si originano sia il gioco di specchi tra le due protagoniste, sia le dissolvenze incrociate della voce narrante; al capo opposto dell'opera, lo dimostra con evidenza esemplare l'epigrafe faustiana preposta all'intera saga: «L'agire dell'uomo si sgonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo.»

L'impianto duplice della narrazione, lo sdoppiamento della figura protagonista, nonché gli aspetti più segreti e torbidi di questa amicizia femminile si irradiano dal meccanismo, davvero infernale, per cui Lila è, giusto il titolo, il 'genio' di Elena, il suo demone, la parte oscura e tacitata di sé. E 'la parte del diavolo'⁵ Lila la svolge egregiamente ogni qual volta l'amica debba compiere un passo decisivo nella lunga storia della propria ascesa: tale ascesa si compie, prima di tutto, sul terreno della scrittura. Mezzo di affermazione personale e sociale, la scrittura di Elena è costantemente nutrita dalla genialità del suo doppio sfortunato. È Lila a fornire all'amica l'idea decisiva sulla figura di Didone che segnerà l'avvio dei suoi successi scolastici e sarà, non a caso, tema della tesi di laurea; è Lila, con la sua breve ma intensa esperienza di lotta sindacale nel 1969, e poi negli anni ottanta con la ricostruzione meticolosa dei traffici camorristici del rione, a fornire all'amica il materiale per gli articoli impegnati che consolideranno la fama di scrittrice militante.⁶ E soprattutto è il racconto infantile di Lila, *La fata blu*, a nutrire in profondità il primo libro di Elena, quello che le darà il successo: «le paginette infantili di Lila erano il cuore segreto del mio libro» (*Nuovo cognome* 453). Uno degli episodi più riusciti e memorabili dell'opera, collocato non a caso al centro geometrico dell'intera compagine romanzesca, vede le due ragazze incontrarsi nella fabbrica di salumi dove Lila lavora: Elena, fresca di laurea alla Normale e raggiante per l'inaspettata pubblicazione del romanzo che l'ha fatta nascere come autrice, porta all'amica le paginette sgualcite di *La fata blu*. Nell'ambiguità senza soluzione che contraddistingue la loro amicizia, intende mostrarle il lato distruttivo del legame, ciò che lei ha vinto e che l'altra ha perso, ma insieme anche il suo potenziale fecondo. Rimane tuttavia sconvolta dall'abbruttimento di Lila, dalla durezza greve del lavoro che la occupa, dal vederla mentre brucia nel falò dello stabilimento i suoi sogni infantili, in preda a quella tenace volontà di autoannullamento che è il rovescio speculare della determinazione a emergere dell'altra.

È soprattutto la napoletanità a giocare un ruolo cruciale in questo meccanismo speculare, e parimenti a orientare i vettori di intreccio: una Napoli a colori foschissimi, senza luce e senza speranza di riscatto, dove la precisione realistica degli interni popolari e degli esterni più squallidi sfuma facilmente nelle tonalità cupe dell'allucinazione visionaria. Da Napoli Elena dovrà fuggire, per liberarsi della propria origine ed entrare nelle schiere elette di coloro che godono di autorevolezza e diritto di parola; al contrario e non per caso, Lila non abbandonerà mai la città. Ancora una volta, lo svolgimento della traiettoria romanzesca è anticipato fin da subito, e un episodio infantile svela al lettore lo sviluppo già scritto della "storia di chi fugge e di chi resta." In questo caso, lo spunto viene offerto da un celebre motivo del libro più noto di Anna Maria Ortese, parte, assieme al nome spesso richiamato di Elsa Morante, della genealogia autoriale femminile a cui l'opera di Ferrante dichiaratamente si ispira. Desiderose di vedere il mare, di cui non hanno nozione né ricordo, le due bambine decidono un giorno di lasciare il rione: in una sequenza dai toni fiabeschi, giunte a metà strada e sorprese da un temporale, si smarriscono, ma sarà Lila a voler tornare indietro, impedendo all'amica desiderosa di proseguire il compimento dell'evasione. Il simbolismo è, di nuovo, anche troppo trasparente: all'amica geniale è affidato tutto il peso opprimente e la vischiosità paralizzante delle origini, che soffocano e

⁵ Cfr. Scarinci.

⁶ Soprattutto nel quarto e ultimo volume, l'impegno di Elena come scrittrice di denuncia è modellato, non a caso, sulla figura di Roberto Saviano.

imprigionano le esistenze femminili in un'oscurità senza fondo, mentre il suo doppio riuscirà, con fatica, a liberarsene e a portare a termine un percorso di emancipazione.

In questa prospettiva, Lila non rappresenta soltanto la sorte che sarebbe toccata a Elena nell'ordine 'naturale' degli eventi, ma la sua stessa matrice. Nella teleologia impalcabile di Ferrante, il fondo buio da cui muovere è il materno con la sua folla di fantasmi ferali. Da questo sostrato simbolico derivano altresì la rappresentazione nient'affatto oleografica della maternità, l'indagine minuziosa delle repulsioni e delle devozioni filiali, la cronaca spicciola, ma dotata di un notevole potere di identificazione per le schiere delle lettrici, dei aspetti più grevi e prosaici dell'esser madre.⁷

Va da sé che l'assioma per cui l'impresa di scrittura si nutre incessantemente di un eterno ritorno alle origini acquista il suo significato più profondo in senso metanarrativo: è la stessa storia che noi leggiamo a trascinarci avanti srotolandosi per centinaia di pagine in un continuo movimento a ritroso, attraverso un'oltranzistica replica del già detto. Non stupisce, dunque, che le peripezie degli abitanti del rione siano governate dallo stigma squisitamente ottocentesco dell'ereditarietà, per cui i figli sono condannati a rivivere, con variazioni e rovesciamenti speculari, le sorti dei genitori: Nino Sarratore non è che la controfigura acculturata della laidezza di suo padre, Pasquale Peluso sceglierà la strada senza uscita della lotta armata in nome del martirio paterno, Ada Cappuccio diventerà moglie, da amante che era, come non era riuscito a sua madre impazzita d'amore, e così via. La stessa *bildung* di Elena, in questa prospettiva, acquista senso e sapore solo se confrontata con quello che si è lasciata indietro: senza il demone interiore dell'amica geniale, senza il 'fascino del regresso', «l'intera mia vita si sarebbe ridotta solo a una battaglia meschina per cambiare classe sociale» (*Bambina perduta* 437).

Non sorprende nemmeno costatare che, tra le due vicende femminili che ci sono offerte, sia la storia di Lila quella di gran lunga più intensa e coinvolgente, e lo sia proprio in forza delle sue lacune, dei vuoti e dei non detti. Quando viceversa Elena scrive solo di sé, l'impresa diventa 'più facile', come lei stessa ammette, i vettori temporali si adeguano all'ordine minuto degli eventi, ma la scrittura spesso si spegne, la tensione narrativa cede il passo a un resoconto querulo e inutilmente ridondante. In *L'amica geniale*, le sequenze esteticamente meno riuscite mettono in scena la vita di Elena fuori da Napoli, specie quando più serrato si fa il confronto con la storia collettiva. Il suo Sessantotto visto da un'aula occupata della Statale di Milano, gli anni Settanta nei collettivi femministi, non solo non aggiungono nulla alle mitografie più convenzionali delle vicende italiane, ma soprattutto non reggono il confronto con il racconto della brevissima ma urticante esperienza di lotta vissuta da Lila, tra la fabbrica e la contestazione studentesca napoletana. Allo stesso modo, i personaggi di estrazione borghese che entrano nella vita della studentessa e della scrittrice lungo il suo percorso di ascesa, peccano inevitabilmente di stereotipia; la professoressa Galliani, la suocera Adele Airola, il di lei consorte, esimio docente universitario e uomo politico, sono tutte figurette gelide sogguardate dall'esterno, dalle movenze meccaniche, prive dell'umanità conflittuale e dall'intensità di passioni che animano i personaggi popolari.

Più in generale, la diseguale qualità del testo sembra confermare l'assioma che regge il funzionamento dell'intero congegno narrativo: la scrittura acquista intensità solo quando

⁷ L'intento di realismo di quest'ultimo aspetto è evidentissimo, soprattutto nell'ultimo volume, nelle modalità di orchestrazione dei movimenti dei personaggi: i principali snodi di intreccio, dalla scoperta dei tradimenti di Sarratore alla sparizione della figlia di Lila, sono diegeticamente motivati dalle necessità dell'accudimento infantile.

la narratrice mescola la propria voce a quella fantasmatica dell'amica, quando è spinta ad occuparsi non già degli scenari ben ordinati e faticosamente raggiunti dell'esistenza borghese, bensì delle faide miserrime che agitano gli abitanti del rione da cui è fuggita, tra necessità e violenza. Una delle ragioni di questo effetto estetico va ricercata nella specifica configurazione fisiognomica dell'io narrante: fin da subito, nel momento in cui traccia le coordinate del patto narrativo, Elena si presenta a chi legge in forza della rispettabilità sociale acquisita, e i suoi commenti alla storia che ci racconta recano sempre un'ombra di autorevolezza verbosa. Da una parte, questo dispositivo finisce per catturare il lettore, che è portato ad abbondarsi al piacere della vicenda guidata da una voce in cui risuonano i timbri della saggezza saputa. Dall'altra parte, tuttavia, a poco a poco che ci inoltriamo nel fluire del racconto, scopriamo che proprio la nostra cronista, in apparenza tanto qualificata, è in realtà sommamente inattendibile: l'io narrante evita infatti di intervenire direttamente proprio in alcuni punti cruciali della vicenda, preferendo lasciare campo libero alle impressioni e ai giudizi erronei del sé giovanile. Elena fraintende rovinosamente i desideri e le ambizioni di Nino Sarratore, equivoca in modo grossolano sull'amore e la statura morale di suo marito, addirittura mostra di ignorare platealmente le asprezze, i risentimenti e i feroci rancori che agitano le sue proprie figlie. È al contrario la voce di Lila, in poche e fulminee battute, a fare luce sui lati non illuminati dell'esistenza dell'amica, e sarà sempre Lila a mettere perfidamente in dubbio sia la qualità del lavoro di Elena, sia la sua attendibilità di narratrice; "ognuno si racconta la vita come più gli fa comodo" è la sua lapidaria sentenza di fronte all'ostentazione falsamente pacificata delle gioie della maternità.

Le rifrangenze sottili della voce di Lila non valgono tuttavia a scioglierne il mistero, ma anzi finiscono per accrescerlo: il suo enigma inquieto è del resto la prima ragione del suo fascino. L'accesso all'interiorità incandescente della figlia dello scarparo è concesso al lettore solo a sprazzi, e in modo discontinuo: e se ne capisce bene il motivo, se è vero che il fondo cieco delle origini ci rimane, per definizione, tanto necessario quanto incomprensibile.

Ma se l'impresa di scrittura, e dunque la conquista di un'identità liberata, germina dalla rievocazione incessante del rimosso, allora davvero nessun progresso, nessuna *Bildung* è forse realmente possibile. Al termine della parabola romanzesca, consentire al giudizio liquidatorio del proprio demone significa per l'io scrivente farsi portatrice di una prospettiva apocalittica, tanto viscerale e terragna da confinare nel nichilismo: una visione, come ha osservato acutamente Goffredo Fofi,⁸ priva di qualsiasi scintilla di trascendenza.

Andarsene, invece. Filar via immediatamente, lontano dalla vita che avevamo sperimentato fin dalla nascita. Insediarsi in territori ben organizzati dove davvero tutto era possibile. Me l'ero battuta infatti. Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi il vero stato delle cose. (*Storia di chi fugge* 19)

⁸ «Il solo limite (ma è forse la sua forza) di Ferrante, che conosce bene Morante, Ortese, Ramondino – cantatrici della sua città – è l'assenza di quel "di più" di inquietudini che queste avevano, e il chiudersi in una sorta di laicismo senza volo e trascendenza, mai.»

Le note del catastrofismo e del pessimismo più cupo sigillano l'epopea della generazione italiana che è diventata adulta in un paese in rapido e contraddittorio sviluppo. Non pare una casualità fortuita la coincidenza cronologica, nella finzione narrativa, tra l'evento che di fatto scioglie il voluminoso intreccio, la sparizione della bimba perduta, e la metà degli anni ottanta, quando la sconfitta delle lotte del ventennio precedente stava assumendo i contorni della consapevolezza acquisita. Le ragioni per cui questo libro ci parla, nonostante e al di là delle sue troppe ridondanze, vanno dunque forse cercate anche nell'assenza di utopia del nostro presente.

Bibliografia

Di Paolo, Paolo. "Caso Ferrante. Il romanzo italiano secondo il New Yorker." *La Stampa* 13 ottobre 2014. Stampa.

Donadio, Rachel. "Italy's Great, Misteryous Storyteller." *The New York Review of Books* 18 dicembre 2014. Stampa.

Fischer, Molly. "Elena Ferrante and the Force of Female Friendships." *The New Yorker* 4 settembre 2014. Stampa.

Fofi, Goffredo, "Donne di Napoli." *Internazionale* 5 dicembre 2014. Stampa.

James Wood, "Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante." *The New Yorker* 21 gennaio 2013. Stampa.

Lucamante, Stefania. *A Multitude of Women. The Challenges of the Contemporary Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Stampa.

---. "Teatro di guerra: Of History and Fathers." *Under Arturo's Star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*. Ed. Stefania Lucamante and Sharon Wood. West Lafayette, Purdue University Press, 2006. 221-56. Stampa.

Rosa, Giovanna. *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*. Milano: il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008. Stampa.

Sambuco, Patrizia. *Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth Century Italian Women's Writing*. Toronto: University of Toronto Press, 2012. Stampa.

Scarinci, Viviana. *Elena Ferrante*. Milano: Edizioni Doppiozero, 2014. Epub.

Spinazzola, Vittorio. *L'egemonia del romanzo*. Milano: il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008. Stampa.

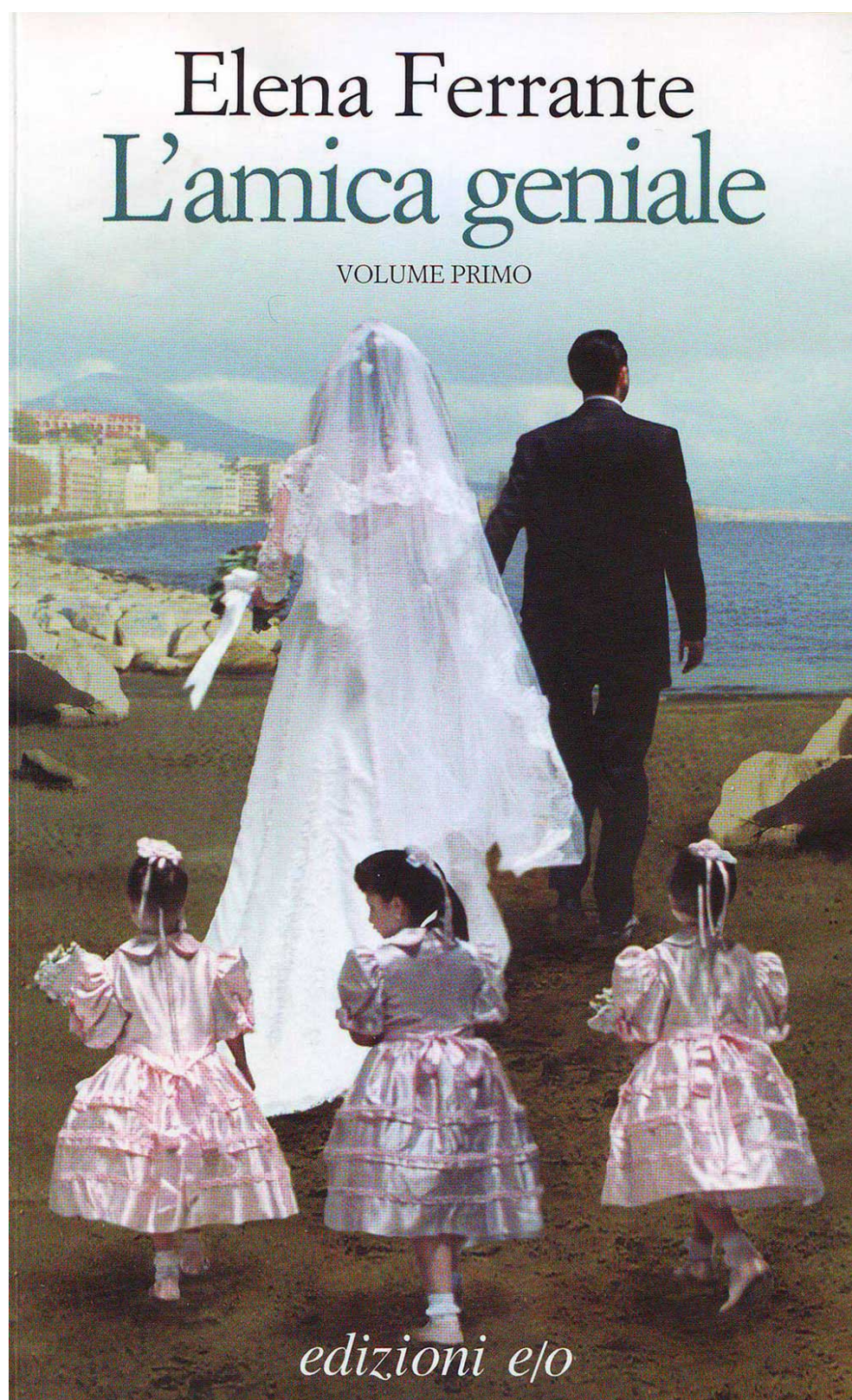


Fig. 1



Fig. 2

Elena Ferrante Storia di chi fugge e di chi resta

L'AMICA GENIALE
VOLUME TERZO



Fig. 3

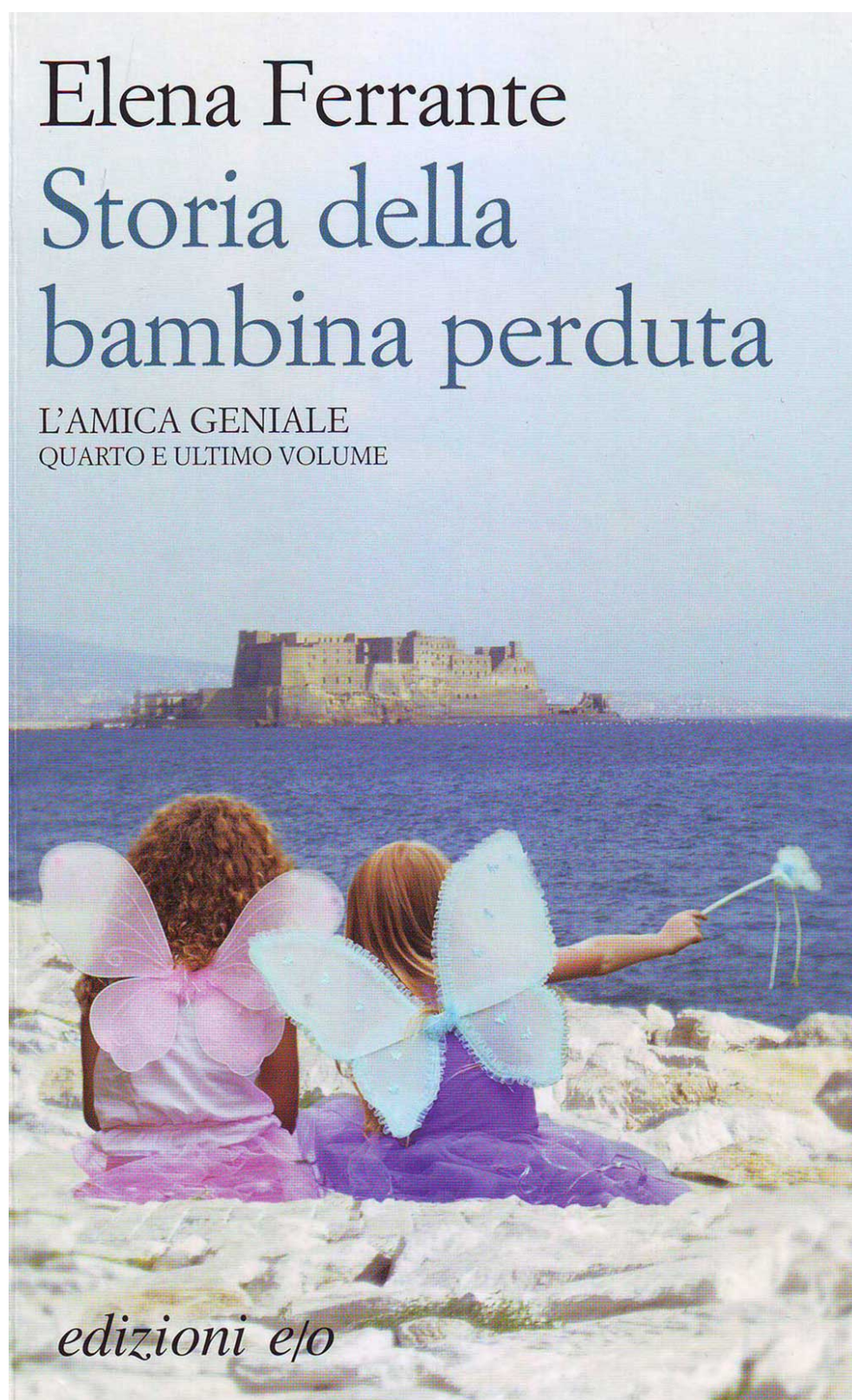


Fig. 4